

Claudia Jacobi

Una riscoperta lacrimevole di Dante nell’Arcadia: *Francesca di Arimino* (1795) di Francesco Gianni (1750–1822) tra unione erotica e politica

Da ormai duecento anni, lo scarso valore artistico della riscoperta di Dante nell’Europa del Sette e Ottocento si è affermato come *locus communis* della critica. Questo periodo avrebbe prodotto solo imitazioni superficiali, ripetitive e poco creative di singoli passi dell’*Inferno*. La ‘vera’ ricezione dantesca non sarebbe iniziata prima del XX e XXI secolo.¹ Già nel 1854, Jean-Dominique Fuss, storico e poeta belga, si indignava per la ‘dantomania’ dei suoi contemporanei, rimproverando ai ‘dantomani’ una mancanza di ‘gusto’ e di ‘genio’ derivante da una ‘eccelsiva ammirazione del Medioevo’.²

Il canto V dell’*Inferno* fu quello più ammirato e riprodotto dai seguaci di Dante dell’epoca: Paolo e Francesca caddero nell’oblio dal Quattrocento fino all’inizio del Settecento per riemergere in modo esponenziale nella letteratura, nelle arti visive e nella musica alla fine del Settecento. Ferruccio Farina conta oltre 2110 opere dedicate a Paolo e Francesca tra le quali 1078 letterarie, 452 d’arte visiva e 260 musicali per il periodo compreso tra il 1795 e il 2018.³

La prima opera identificata da Farina in questa lunga serie dedicata agli adulteri danteschi fu scritta nel 1795 da Francesco Gianni, poeta romano ammesso all’Accademia dell’Arcadia nel 1777 con lo pseudonimo di Tirteo Megarese. Nel 1804 Francesco Gianni, rinomato all’epoca per il suo talento di improvvisatore e impropriamente trascurato dalla critica attuale, fu nominato ‘poeta pensionario’ di Napoleone Bonaparte, al quale dedicò alcune poesie lodate da celebri contemporanei come Alessandro Verri, Vincenzo Monti, Antonio Canova e Vittorio Alfieri.⁴ L’intera produzione di Gianni è il risultato di improvvisazioni orali su temi e metri indicati dai nobili mecenati delle accademie e dei salotti dove recitava le sue opere. Il titolo

1 Cfr. per esempio Kuon (1993, 13).

2 Fuss (1854, 442).

3 Farina (2019, 7–8).

4 Algarotti (1796, 94–97). Per informazioni più dettagliate sui saloni dell’epoca: cfr. Fagioli Vercellone (2020).

Claudia Jacobi, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

completo dell'opuscolo di sedici pagine, pubblicato nel 1795 a Firenze, documenta le modalità d'improvvisazione e, seguendo le regole dell'Arcadia, ricorda il nome della dama a cui il poema è dedicato: *Francesca di Arimino, argomento con metro obbligato proposto in Siena a Francesco Gianni dal. N. U il sig. cavaliere Pierantonio Gori e dedicato all'ornatissima signora Teresa Fabbroni*. Pur essendo un poeta dichiaratamente estemporaneo, molte produzioni di Gianni furono raccolte in giornali che pubblicavano i migliori risultati di questi eventi popolari.⁵ Oltre alla poesia napoleonica e ad alcune improvvisazioni filosofiche e scientifiche, la sua opera lirica, fedele ai canoni dell'Arcadia, consiste principalmente in canzonette galanti anacreontico-erotiche e in poesie eroico-pindariche.⁶ L'Accademia dell'Arcadia era stata fondata a Roma nel 1690 con l'obiettivo di riformare il 'cattivo gusto' del Barocco seguendo dei modelli classici. Sin dall'allusione dantesca nel titolo, Gianni si colloca nella tradizione arcadica di Gian Vincenzo Gravina, il quale considerava Omero e Dante come i grandi modelli della poesia, mentre Giovanni Mario Crescimbeni si allineava a Petrarca e al petrarchismo del Cinquecento.

La canzonetta *Francesca di Arimino* è stata riscoperta e pubblicata da Ferruccio Farina nel 2005. Il suo commento editoriale, unico testo critico esistente su questa poesia di Gianni, ne riassume il contenuto e i motivi principali senza però "addentrarsi [sic!] in complesse letture critiche artistiche ed estetiche".⁷ I pochi studi dedicati alla ricezione della *Divina Commedia* del Sette o Ottocento non vanno oltre l'approccio positivistico e quantitativo di Farina: i contributi di Michael Pitwood, Albert Counson, Eduard von Jan e Werner Friedrich documentano ampiamente la portata quantitativa delle citazioni dantesche, senza, tuttavia, proporre alcun approfondimento delle modalità qualitative.⁸ Nella monografia *Mythopoétiques dantesques – une étude intermédiaire sur l'Italie, la France et l'Espagne (1766–1897)* mi sono proposta di andare oltre l'elenco di titoli e motivi danteschi, esaminando la funzione semantica ed estetica dell'intertesto e rilevando così l'originalità e la creatività artistica di celebri 'dantomani', come Emilia Pardo Bazán, Gustavo Adolfo Bécquer, Charles Baudelaire, Gérard de Nerval, Victor Hugo, Giacomo Leopardi e Silvio Pellico, e anche di scrittori e scrittrici caduti completamente nell'oblio, come Caterina Franceschi Ferrucci, Amable Tastu, Henri Cantel, Gustave Drouineau, Julio Monreal, Vicente Colorado e, appunto, Francesco Gianni.⁹

Il fatto che le loro opere facciano riferimento alla *Divina Commedia* non giustifica in alcun modo che queste siano considerate come 'copie scadenti' dell'origi-

⁵ Algarotti (1796, 94–97).

⁶ Algarotti (1796, 94–97).

⁷ Farina (2005, 26).

⁸ Von Jan (1954); Pitwood (1985); Counson (1905); Counson (1908); Friedrich (1950, 57–180).

⁹ Cfr. Jacobi (2021, 68).

nale'. Seguendo il metodo sviluppato in *Mythopoétiques dantesques*,¹⁰ il presente contributo intende andare oltre la nozione tradizionale di 'influenza', incentrata sulla dipendenza cronologica e fattuale tra due opere, con lo scopo di dimostrare che il confronto intertestuale non solo mette in luce legami diretti di filiazione, ma che la *Divina Commedia* e le opere del Sette e dell'Ottocento si illuminano reciprocamente. Partendo dal fenomeno visuale della 'diffrazione', Donna J. Haraway¹¹ propone una traslazione delle metafore ottiche per dare rilievo a questa nuova pratica critica. A differenza della 'riflessione', la 'diffrazione' dà luogo a figure di interferenza, che dipendono in egual misura sia da un oggetto che dalle onde luminose stesse, senza riprodurre la forma esatta dell'oggetto. Una 'lettura diffrattiva' fa interagire i testi al di là della gerarchia tra originale e copia, e studia l'uno attraverso l'altro con l'obiettivo di offrire una prospettiva diversa e produrre qualcosa di nuovo.¹² Questo approccio si basa sulla convinzione postmoderna che ogni atto di ricezione è un atto di appropriazione e trasformazione, il quale inevitabilmente riformula l'oggetto di partenza invece di 'rifletterlo'. La lettura 'diffrattiva' mira a cogliere ed esaminare il valore produttivo e performativo della ricezione letteraria, attraverso la quale gli autori spesso esprimono e legittimano le proprie preoccupazioni politiche, poetiche o socio-culturali.¹³

Più precisamente, la presente analisi della poesia *Francesca di Arimino*¹⁴ mira a dimostrare che Francesco Gianni è il primo a sottolineare la carica erotica realmente presente nell'incontro tra Paolo e Francesca e che le lacrime giocano un ruolo fondamentale nella scoperta dell'erotismo dantesco (I). L'adattamento dantesco di Gianni contribuisce ad una miglior comprensione della *Divina Commedia* stessa anticipando le idee della critica del XXI secolo, la quale insisterà sulle tensioni irriducibili tra discorso spirituale ed erotico nel canto V dell'*Inferno*,¹⁵ mentre la critica ottocentesca assolveva gli adulteri danteschi dal peccato di lussuria considerando Francesca come vittima di una passione purificata dal suo 'candido pudore' e dalla 'gentilezza' della sua anima, espressa attraverso metafore stilnoviste.¹⁶

¹⁰ Jacobi (2021, 7).

¹¹ Haraway (1997, 273). Cfr. anche Gragnolati/Southerden (2020, 3).

¹² Haraway (1997, 273); Gragnolati/Southerden (2020, 3).

¹³ Cfr. le analisi in Jacobi (2021).

¹⁴ Questo contributo è un adattamento in italiano del capitolo "La redécouverte d'un mythe dantesque et d'un poète oublié: Francesca di Arimino (1795) de Francesco Gianni – une allégorie politique entre érotisme et sublimation mariale", Jacobi (2021, 225–243).

¹⁵ Cfr. per esempio Lombardi (2012, 15).

¹⁶ Cfr. "La colpa è purificata dall'ardore della passione, e la verecondia abbellisce la confessione della libidine; e in tutti que' versi la compassione pare l'unica Musa", Ferrucci (1873, 195–196); Foscolo (1825, 306). "Vinta dall'amore ella serba immacolata l'anima [...] l'esser gentile e puro [...].

Nella sua interpretazione del personaggio di Francesca, Gianni giustappone l'esaltazione mariana ad allusioni esplicitamente sessuali. Le insinuazioni licenziose spariranno completamente nell'adattamento pudico di Silvio Pellico (*Francesca da Rimini*, 1815), che concepisce Francesca come donna angelicata, ma torneranno in auge negli adattamenti successivi al 1830.¹⁷ Inoltre, l'analisi dimostrerà che il discorso erotico di Gianni contiene un sottotesto politico: Paolo e Francesca possono essere interpretati come allegoria del desiderio di unificazione dell'Italia e di liberazione dalla dominazione straniera (II).¹⁸ In questo modo, Gianni mette in evidenza la dimensione politica dello stesso canto V dell'*Inferno* e anticipa una lunga tradizione d'interpretazioni politiche, la cui origine è generalmente attribuita a Ugo Foscolo, il quale identificava Francesca con la sua patria Venezia.¹⁹

Francesco Gianni: *Francesca di Arimino* (1795)²⁰

Me lasso! qual nuvola	Assisa in frondifere	Con mano discepola
Mi splende sul ciglio	Dimore m'addita	Industre dell'occhio
D'un fosco vermiglio	Francesca smarrita	Il docil ginocchio
Ondoso vapor! 4	Nel volto e nel cor: 36	Le palpa legger; 68
Deh! sorga alcun zeffiro	E tacito estatico	E quindi in silenzio
Che in sen di montana	Il miser cognato	Loquace amoroso
Caverna lontana	Mi addita al suo lato	L'incendio nascoso
La dissipì a vol. 8	Fra speme e timor: 40	Più chiaro le fa. 72
Ma... squarciasi, ed ampio	Chè sempre fur timidi	Ed ecco, quai gocciolo
Trabocca repente	Gli affetti veraci,	Che l'alba dal ciglio
Lugubre torrente	Gli amanti più audaci	Distilla in un giglio
Di lume e d'orror. 12	Amanti non son. 44	Con dolce pietà, 76

La donna depravata dalla passione è un essere contro natura [...] ma la donna che nella fiacchezza e miseria della lotta serba inviolate le qualità essenziali dell'essere femminile, la puretà, la verecondia, la gentilezza, la squisita delicatezza dei sentimenti, poniamo anche colpevole questa donna sentiamo che fa parte di noi", De Sanctis (1967, 642).

¹⁷ Cfr. Jacobi (2021, 225).

¹⁸ Farina dimostra che Gianni condivide le sue convinzioni politiche con la maggior parte degli scrittori e critici che s'interessano al canto V dell'*Inferno* durante i decenni seguenti. Farina (2013, 279–285).

¹⁹ Foscolo fu considerato a lungo come il primo a introdurre la dimensione nazionalista nella lettura dantesca, Cfr. O'Grady (2003, 221).

²⁰ Gianni (1795, 9–16), *Francesca di Arimino*, abbreviato: FA.

(continua)

Il figlio di Venere Si mostra da quella Con brune quadrella In velo più brun; 16	Ma quegli un tal magico Volume dischiude, Che scaltro delude L'avverso pudor; 48	Un nembo di lagrime La donna diffonde, E il mento nasconde Tra i veli del sen: 80
Le piume gli cadono Su i fianchi nevosi, E in atti affannosi Mi prende per man; 20	E languido languido, Ebrezza spirante, Vi legge tremante Le cifre d'amor 52	E come Favonio Che tremulo sugge La brina, e sen fugge Sull'ali del dì, 84
E in grembo del nugolo Che lento volteggia, Che muto lampeggia, Mi leva dal suol. 24	– Un guardo sfuggevole Or volge allo scritto, Or l'altro tien fitto In l'alta beltà; 56	L'amante con impeto Dall'alme pupille Assorbe le stille Col bacio primier. 88
Già tratto per l'aere Men volo col Dio: Se spiro son io, Od uomo non so. 28	Si l'anglico astronomo Il calcolo or mira, Or guarda la spira Che l'astro segnò. 60	Sui volti la porpora Volò del reato, E tosto il creato Disparve da lor. 92
Ma intanto la nebbia Diradasi, e in nuovo Boschetto mi trovo Al Nune vicin. 32	Oh! come più flebile Leggendo gli altrui I palpiti sui S'attenta svelar. 64	Qual' rosa che pallida Abbassa, ma lento, In seno del vento Il capo gentil, 96
La bella di Arimino Declina il sembiante Sul petto anelante Del caldo amator. 100	In ceffo di Gorgone Col ferro imbrandito Lo sposo tradito Tra i rami sbucò. 116	E, quasi meteore Sanguigne volanti, Nud'ombre costanti Dal crudo fuggir. 132
– Oh cielo! qual strepito L'orecchio m'assale! La selva fatale Risuona così, 104	Già innalza terribile L'acciaro e la voce, Già il colpo feroce Due cori passò. 120	Poi ratte discendono Tra spirti men fieri Là dove Alighieri Per doglia mancò. 136
Che amore medesimo La fronte si fascia Col velo, e mi lascia Qual sogno che fù. 108	Oh! quanti pur v'erano Soavissimi strali Passati sull'ali Di mille desir. 124	De i freddi cadaveri L'amplesso abborrito Il torvo marito Di nuovo guatò; 140
Le quercie e le roveri Di tepido umore Trasudano, e muore Ogni erba ogni fior. 112	Le labbra più fervide Ribaciansi ancora Ve l'alme uscir fuori In bacio d'amor; 128	Ma vide in sua rabbia, Che morte se lega i sensi, non slega Gli amplessi d'amor. 144

Le lacrime erotiche di Francesca

La canzonetta idillico-galante *Francesca di Arimino* è composta da trentasei quartine in 'tonalità anacreontica', ossia ispirata al metro utilizzato dal poeta greco Anacreonte (~570 a.C.-485 a.C.). I suoi versi, apparentemente leggeri, sono intrisi di un sottile erotismo, pur articolando temi oscuri, come l'imminenza della morte, presente ugualmente nell'adattamento dell'*Inferno* dantesco di Gianni.

Le prime strofe presentano una Francesca immersa in una natura arcadica rigogliosa ("frondifere dimore", *FA*, vv. 33–34), diametralmente opposta al paesaggio infernale dantesco. I fiori mariani rossi e bianchi, i "gigli" (*FA*, v. 75) e le "rose" (*FA*, v. 93), le fronde (*FA*, v. 33) e l'erba verde evocano il giardino dell'Eden, come Gianni lo descrive nella poesia *Il primo giorno di Adamo nell'Eden*.²¹ Mentre il *locus amoenus* è abitualmente presentato come luogo idilliaco dell'incontro amoroso, questi amanti sono pieni di esitazioni: Francesca è "smarrita / Nel volto e nel cor" (*FA*, vv. 35–36) e suo "cognato" (*FA*, v. 38), il cui nome rimane anonimo in tutto il poema, è perso "fra speme e timor" (*FA*, v. 40).

Riprendendo il canto V dell'*Inferno*, il libro è personificato come "scaltro" galeotto (*FA*, v. 47) che vince il "pudor" degli amanti (*FA*, v. 48) e fa "svelare" la loro passione: "leggendo gli altrui / I palpiti sui / S'attenta svelar" (*FA*, vv. 62–64). È notevole rimarcare che l'atto di lettura venga realizzato solo da Paolo ("quegli", *FA*, v. 45), mentre Dante insisteva sulla lettura comune articolata al plurale: "Noi leggiavamo" (*Inf.* V, v. 127), "Quando leggemmo" (*Inf.* V, v. 133). Per questo motivo, la riscrittura di Gianni si distingue dalla maggior parte delle rappresentazioni ottocentesche degli amanti, le quali analogamente si allontanano dalla lettura comune per attribuirla però a Francesca e non a Paolo. L'atto di lettura femminile può implicare connotazioni molto diverse tra loro, dalla sublimazione di Francesca come *virgo sapientissima*, Madonna che legge (cfr. per esempio i quadri di Jean-Auguste Dominique Ingres, Giuseppe Poli e Michelangelo Grigoletti),²² alla sua condanna come seduttrice e *femme fatale* (cfr. per esempio D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, 1901). Gianni riproduce invece i ruoli di genere stereotipati dell'Arcadia, in cui la donna svolge tradizionalmente un ruolo di supporto nell'esposizione dei sentimenti dell'io lirico maschile. Mentre Dante descrive l'avvicinamento tra Paolo e Francesca come processo di 'innamoramento' attraverso gli occhi che scatenano simultaneamente le stesse reazioni fisiche in entrambi gli amanti ("li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso; / ma solo un punto fu quel che ci vinse",

²¹ Gianni (1806, 76), *Il primo giorno di Adamo nell'Eden*, abbreviato: *AE*: "Il bianco giglio, e la rosa vermiglia, / E l'onda crespata, e la verrura [...]" (*AE*, vv. 30–31).

²² Jacobi (2021, 233–236).

Inf. V, vv. 130–132), Gianni si avvale della metafora petrarchista dell’“incendio” amoroso (*FA*, v. 71) e di verbi del tatto che mettono l’accento sulle pulsioni carnali. Allontanandosi dal plurale dantesco, Paolo è il solo soggetto, agente e padrone dell’azione verbale dei versi 45 a 71: è lui che “legge” la storia d’amore (*FA*, v. 51), lui che tiene il libro “fitto” nelle sue mani (*FA*, v. 55), lui che fissa la “bellezza” con lo sguardo (*FA*, vv. 54–55), lui che svela i “palpiti” interni (*FA*, v. 64) e ancora lui che “palpa” il “docil ginocchio” di Francesca (*FA*, vv. 67–68). Francesca appare come oggetto non solo grammaticale della frase, ma anche degli sguardi lussuriosi (*FA*, vv. 54–55) dell’amante e dell’intera azione, adottando il ruolo passivo che Dante aveva, invece, riservato a Paolo. Nella *Divina Commedia* Francesca prende la parola dinanzi a Dante e Virgilio e racconta la sua storia d’amore struggente senza versare una lacrima, mentre Paolo la ascolta singhiozzando in silenzio. Questo evidente rovesciamento dei ruoli di genere classici è stato oggetto di dibattiti controversi: paradossalmente, la critica tradizionale ha interpretato l’eloquenza di Francesca come prova della sua intelligenza inferiore, basandosi sul fatto che, dopo aver condotto Paolo in errore, la seduttrice, nemmeno in grado di comprendere il suo peccato e di mostrare un segno di pentimento, continua a parlare del suo “cor gentil” (*Inf.* V, v. 100) e di “dolci pensier” (*Inf.* V, v. 113), nonostante sia condannata per lussuria.²³ Secondo questa interpretazione, Paolo pare riconoscere, invece, la sua condizione e mostrare il suo pentimento eterno piangendo ininterrottamente. In effetti, nel Medioevo, le lacrime dei santi erano considerate come segno di devozione, come regalo di Dio, che liberava gli occhi dalla cecità spirituale, dando loro accesso alla luce divina.²⁴ Opponendosi alla tesi dell’inferiorità morale ed intellettuale di Francesca, Teodolinda Barolini sottolinea l’*agency* della protagonista nei confronti del silenzio passivo di Paolo.²⁵ Secondo Barolini, Francesca si afferma come soggetto proprio attraverso l’uso che fa della lettura e della parola: legge, immagina una vita diversa da quella che le è stata assegnata, e il suo resoconto degli eventi suggerisce il raggiungimento di un piacere maggiore rispetto al personaggio storico da cui è ispirata la figura letteraria.²⁶ Nella versione di Gianni si riproducono invece gli stereotipi arcadici dell’uomo attivo ed intraprendente e della donna passiva, docile e *larmoyante*. Francesca resta passiva di fronte alle *avances* di suo ‘cognato’ e diventa soggetto attivo solo quando diffonde un “nembo di lacrime”, comparato alle “gocce” che l’alba “distilla” in un “giglio” mentre Francesca nasconde il mento “Tra i veli del sen” (*FA*, v. 80). Il seno, simbolo per eccellenza della maternità e della sessualità

²³ Carey (2007, 55–57).

²⁴ Cfr. il francescano Francisco de Osuna, “con lágrimas se purgan los ojos antes ciegos y se afila la vista para que pueda mirar la claridad de la serenísima lumbre”. De Osuna (1525–1527, X, 2).

²⁵ Barolini (2000, 9–10).

²⁶ Barolini (2000, 10).

femminile, è coperto da un velo, attributo principale della Vergine ma anche di Beatrice, che appare coperta da un “candido vel” nel canto XXX del *Purgatorio* (*Purg.* XXX, v. 31). In questo modo, Francesca sembra elevata al rango della Vergine e di Beatrice con le quali condividerebbe la virtù e la purezza espressa nel combattimento della tentazione. Questa ipotesi potrebbe essere corroborata dal già menzionato simbolismo medievale cattolico delle lacrime come segno divino nel percorso di purificazione. In effetti, Ferruccio Farina considera la Francesca di Gianni ‘pura’ ed ‘innocente’,²⁷ ignorando completamente le connotazioni sessuali delle metafore botaniche e meteorologiche. L’immagine della ‘nuvola’ di lacrime evoca innanzitutto la fertilizzazione della terra tramite la pioggia. Il simbolismo della ‘lacrime fertili’ risale alla mitologia egizia, secondo la quale la vegetazione, le api, gli animali e l’intera umanità sarebbero nati dalle lacrime di Rê, il Dio Sole, che avrebbero fecondato la terra, creata dal dio Atum per autofecondazione.

Nell’antica Grecia si credeva, invece, che l’anemone fosse nato dalle lacrime di Afrodite mentre secondo la credenza popolare, la margherita è nata dalle lacrime della Vergine. Inserendosi in questa tradizione, Gianni insiste sulla fertilità delle ‘gocce’ emesse dalle pupille ‘alme’, vale a dire ‘che alimentano, che danno e mantengono la vita’.²⁸ Questo ‘pianto fertile’ occorre alle prime luci dell’alba (*FA*, v. 74), simbolo per eccellenza del rinnovamento, della nascita e della vita. La forza paradigmatica dell’alba segreta le “gocciole” dal “ciglio” in un “giglio” (*FA*, vv. 73–75) che rappresenta, nell’iconografia religiosa, la purezza e la verginità di Maria. In questo contesto plurisecolare di liquidi fertili, il fiore mariano permette l’associazione a una miracolosa deflorazione e fecondazione di Francesca articolata attraverso un immaginario che, a differenza dell’Immacolata Concezione, implica forti connotazioni sessuali. Questa ipotesi può essere corroborata da altre poesie in cui Gianni stabilisce un rapporto ancora più esplicito tra le lacrime, i fiori e la procreazione. In *Sopra un suo mazzetto di cinque fiori* (1819), l’esistenza dei fiori viene attribuita alle lacrime cocenti della dea Aurora e alla personificazione dell’inverno che distilla le sue ‘lacrime d’amante’²⁹ su di loro: “Ella [l’Aurora] sparse, argentea, lacrima / Atteggiata di pietade, E la nivea sua beltade / Mostrò ad essi il primo fior [...] l’altro fior, che sorge tremulo / Sul germano più innocente, / Da una lacrima cocente / Amorosa germogliò [...] Dalla terza goccia limpida, / Che la Dea gentil diffuse / L’altro fiore si dischiuse / [...] più scaltro e d’ogni fior” (*SMF*, vv. 20–40). In *D’Amore e Flora* i fiori nascono dalle lacrime

²⁷ Farina (2013, 267).

²⁸ Treccani.

²⁹ Gianni (1819, 54–58), *Sopra un suo mazzetto di cinque fiori*, abbreviato: *SMF*: “Qualche lacrima d’amante / Sopra voi distillerà” (*SMF*, vv. 43–44).

della divinità agraria Flora,³⁰ mentre in *Il primo giorno di Adamo nell'Eden* la nascita di Eva viene descritta come lo sbocciare di un fiore umettato dalla rugiada.

E come spunta per rugiada il fiore,
Ch' apre le foglie in un candide, e rosse,
Tal nacque le più bella creatura.

(*AE*, vv. 61–64)

In *Francesca di Arimino* le allusioni sessuali procedono con la personificazione del vento che non appare più come castigo infernale ma piuttosto come incarnazione della forza e della potenza virile: tremando, il vento “Favonio”, ‘succhia’ la brina dal giglio e “assorbe” “con impeto” le “stille” di lacrime (*FA*, vv. 81–87) dal luogo che ‘dona e mantiene la vita’, le “alme pupille” (*FA*, v. 86). Gli amanti vengono interrotti dalla “porpora” personificata che “vola” sui loro volti e li rende consapevoli del “reato” carnale (*FA*, vv. 89–90). Il paragone di Francesca, che appoggia castamente la testa sul petto di Paolo (*FA*, vv. 93–100), col secondo fiore mariano, la “rosa” (*FA*, v. 93), sembra riaffermare la sua assimilazione alla Vergine dominata dal pudore (*FA*, vv. 89–90). Nella liturgia cattolica, la purezza della Vergine è simboleggiata appunto dall’attributo della ‘rosa senza spine’. Anche in questo caso, la sublimazione mariana di Francesca si oppone ad allusioni sessuali implicite. Sin dal Medioevo, il simbolo della rosa è investito di un ulteriore significato: nel *Roman de la Rose*, Jean de Meung lo associa esplicitamente al sesso femminile,³¹ – una connotazione già emersa nel corso della presente analisi e che viene formulata in modo ancora più esplicito in *Sopra un suo mazzetto di cinque fiori*, in cui l’io lirico s’identifica con l’ape che vola con “ali fervide” di fiore in fiore per fecondarli e rilasciare “Sovra, l’umide lor foglie, / Non sul petto che raccoglie / L’odorifero tesoro” (*SMF*, vv. 6–8). In questo senso, la rosa che si piega al vento (*FA*, vv. 93–96) può essere considerata proprio come metafora del coito, a cui si abbandonano gli amanti dopo essere stati espulsi dal paradiso terrestre. Il “petto anelante” del “caldo amator” (*FA*, vv. 99–100) rafforza questa ipotesi.

L’ambivalenza della rappresentazione di Francesca come Vergine Immacolata e oggetto sessuale si ritrova anche nell’arte ottocentesca. Mentre il Medioevo e il Rinascimento insistevano sulla colpevolezza dell’adultera, spesso illustrata dal rimando iconografico ad Adamo ed Eva, il quale sembra assimilare il peccato di lussuria al peccato originale, responsabile della degenerazione dell’intera umanità,³²

³⁰ Gianni (1819, 28–37), *D’Amore e Flora*, abbreviato: *AF*: “Violette spuntarono / Per gocce sì valide, / Ma pallide pallide / Di doglia, e pietà [...]” (*AF*, vv. 84–88).

³¹ De Meung/De Lorris (1979, vv. 21346–21347).

³² Cfr. per esempio Giraldis (1527).

l'arte dell'Ottocento idealizza Francesca in modo analogo alla critica dell'epoca.³³ Molti pittori ottocenteschi presentano Francesca in abito bianco e rosso, una combinazione cromatica associata sin dall'iconografia medievale alla Vergine e sin dalla *Vita Nova* a Beatrice,³⁴ ovvero alla donna angelicata e non alla peccatrice: Jean-Auguste Dominique Ingres presenta Francesca come *virgo sapientissima* nell'atto di lettura della Bibbia, un momento topico nella rappresentazione dell'Annunciazione in cui un angelo sorprende la Vergine per comunicarle che è stata fecondata dallo Spirito Santo e che darà la vita al figlio di Dio. Un elemento tradizionale nella rappresentazione dell'Annunciazione è il giglio che per la sua purezza bianca rappresenta l'Immacolata Concezione. Nell'iconografia religiosa, il vaso riempito di fiori rappresenta la gravidanza di Maria, ossia Cristo nel grembo materno. Ingres e tanti suoi contemporanei codificano l'episodio del bacio tra i peccatori come scena dell'Annunciazione, sottolineando indubbiamente la purezza e l'innocenza di Francesca. L'adulterio avviene quindi allo stesso modo della concezione della Vergine, apparentemente senza la sua partecipazione attiva, come per miracolo. Nella sublimazione mariana di Ingres spicca però il simbolo fallico plurisecolare della spada, disposta in modo verticale e poco realistico secondo le leggi della fisica.



Fig. 1: Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Francesca da Rimini et Paolo Malatesta* 24,3x17,4cm, 90. Bayonne : Musée Bonnat-Helleu 1819. © Bayonne, musée Bonnat-Helleu A. Vaquero.

³³ Cfr. nota 16.

³⁴ Nella *Vita Nova* Beatrice appare coperta da un “bianco velo” (VN, XXIII, 41), “vestita di colore bianchissimo” (VN, IX, 12) e “involta [...] in un drappo sanguigno” (VN, IX, 12) che richiama la passione di Gesù Cristo. Nel canto XXX del *Purgatorio* Beatrice indossa un “candido vel” (*Purg.* XXX, v. 31), un “verde manto” e un vestito “color di fiamma viva” (*Purg.* XXX, vv. 32–33).

Il carattere fallico della spada appare in maniera ancora più evidente in *Les amants transpercés* di Louis Boulanger (1830) che presenta un Paolo e una Francesca *queer*, ampiamente trascurati dalla critica.³⁵

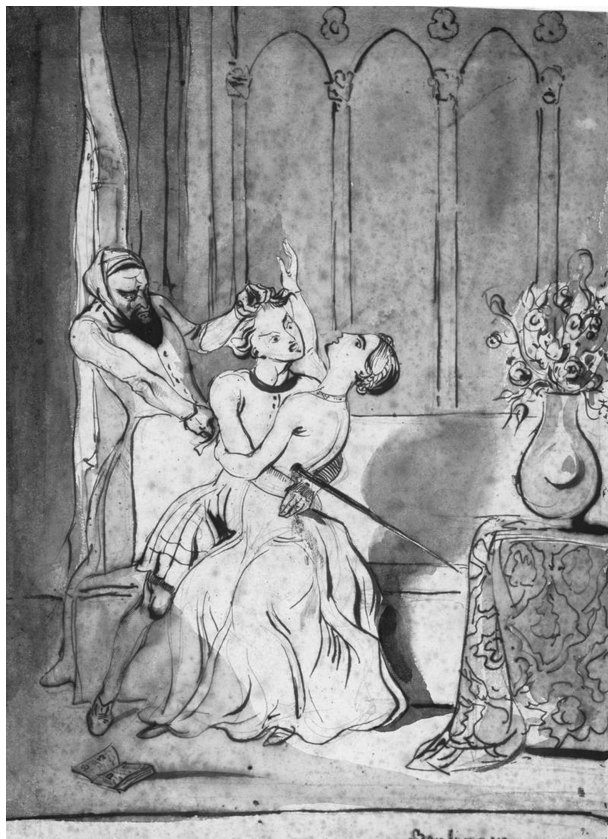


Fig. 2: Louis Boulanger. *Les amants transpercés*, dits aussi: *Paolo et Francesca*, 370x260m. Angers: Musée des Beaux-Arts d'Angers 1830. © Musée des Beaux-Arts d'Angers.

Nonostante il titolo suggerisca la presenza di un amante maschile, l'identità di genere di Paolo è rappresentata in modo ambivalente: il pomo d'Adamo particolarmente accentuato, il petto piatto e le braccia muscolose sottolineano la sua virilità; la vita sottile, i fianchi larghi, gli zigomi prominenti, le sopracciglia inarcate e le labbra carnose, apparentemente truccate, sono delle caratteristiche fem-

³⁵ Cfr. Jacobi (2021, 340–342).

minili. La disposizione dei bottoni sulla parte sinistra della camicia corrisponde alle norme stabilite sin dal Seicento per le camicie da donna; mentre nelle camicie da uomo i bottoni vengono solitamente posizionati sul lato destro. Boulanger presenta apertamente un rapporto di dominanza e di forza, da un lato tra i due amanti, e dall'altro tra i due amanti e il tiranno dall'aspetto orientale. Nel periodo romantico, l'Orientalismo permise agli artisti di trattare argomenti tabuizzati nella società borghese, trasponendoli in terre esotiche e lontane. In questo caso Boulanger rappresenta i temi 'scabrosi' dell'amore *queer* e della fluidità di genere. Il tiranno trafigge gli amanti con un solo colpo di spada. La spada fallica ed eteronormativa trapassa contemporaneamente e nella sua lunghezza sproporzionata sia i due corpi che le loro ombre, le quali formano un'immagine suggestiva sul divano. È evidente che non si tratta di un'ombra realistica, bensì di un'ombra simbolica che delinea il corpo di una donna incinta, il cui ventre rotondo rispecchia la forma rotonda del vaso colmo di rose sbocciate. Questo motivo topico dell'iconografia cristiana continua a simboleggiare la gravidanza al di là di qualsiasi implicazione religiosa. In effetti, sul vaso di fiori si staglia un'ombra a forma di utero gravido. Si tratta quindi di una gravidanza simbolica nata da un amore al di là delle norme sociali eteronormative. Boulanger sfida così la morale sessuale dell'epoca immaginando la possibilità di una relazione amorosa fruttuosa tra i suoi amanti dall'identità di genere fluida. Tuttavia, questa possibilità è annientata dalla spada eteronormativa del tiranno che trafigge l'ombra nella posizione del sesso femminile, cercando di recuperare il potere perduto attraverso la sua dimostrazione di potere.

Il paragone tra la poesia di Gianni e l'arte figurativa dell'epoca mette quindi in rilievo gli estremi tra sublimazione ed erotizzazione lacrimevole di Francesca che illuminano le tensioni stesse del canto V dell'*Inferno*. Queste tensioni verranno valorizzate solo molto più tardi dalla critica: nella monografia *Wings of the Doves: Love and Desire in Dante and Medieval Culture* (2012) Elena Lombardi insiste sul fatto che Dante stesso, per descrivere i "dolci pensier" (*Inf.* V, v. 113), i "dolci sospiri" (*Inf.* V, v. 118) e il "cor gentil" (*Inf.* V, v. 100) di Francesca, giustappone delle metafore stilnoviste ad un vocabolario esplicito, realista e carnale che culmina nel famoso verso 136 "La bocca mi basciò tutto tremante" (*Inf.* V, v. 136).³⁶

³⁶ Lombardi (2012, 15–16).

La Francesca piangente come allegoria politica

Sin dal 1793, Gianni simpatizzava col giacobinismo, nato in Italia con la divulgazione degli ideali della Rivoluzione francese. Il 'triennio giacobino' (1796–1799) coincise con la Campagna d'Italia di Napoleone (1796–99) che conquistò i territori sotto dominazione austriaca e instaurò la Repubblica Cispadana e la Repubblica Transpadana nel 1796 per farle confluire nel 1797 nella Repubblica Cisalpina (1797–1802), Repubblica sorella dipendente dalla Francia che delegò il governo ai giacobini italiani. Questi si definivano come 'patrioti' e consideravano Napoleone come liberatore dalla dominazione straniera e portatore di valori repubblicani ("Della Patria il difensore", V, v. 49).³⁷ Le illusioni repubblicane e indipendentiste dei giacobini vennero deluse dalla trasformazione progressiva della Repubblica cisalpina in Repubblica italiana con Napoleone come presidente (1802–1805) e successivamente re d'Italia (1805–1814), che rivendicò in modo sempre più evidente l'occupazione francese del territorio italiano. Nel 1797 Gianni fu nominato dal Direttorio della Repubblica Cisalpina "benemerito della patria", "cittadino attivo" e poco dopo membro del Corpo legislativo nel Consiglio degli iuniori per il dipartimento del Rubicone, il cui capoluogo era Rimini.³⁸ Quando Napoleone fu proclamato console a vita nel 1802, si formò una vera corte alle Tuileries e a Malmaison e Francesco Gianni ne fu parte, esibendosi spesso all'Hôtel de Brienne. Nel 1804 fu inserito nei ruoli di corte come poeta pensionario di Napoleone e improvvisò delle celebrazioni poetiche sulle vittorie militari dell'imperatore.³⁹

La poesia *Francesca di Arimino* risale al 1795, un anno prima delle operazioni militari di Napoleone nell'Italia settentrionale che era ancora sotto dominazione austriaca e pontificia. Secondo Ferruccio Farina, nel 1795 i giacobini non aspiravano ancora all'unità d'Italia e si limitavano alla volontà di liberarsi dalle potenze straniere.⁴⁰ I discorsi del patriota bolognese Luigi Zamboni (1772–1795) provano il contrario, manifestando non solo delle idee indipendentiste ma rivendicando addirittura il bianco, il rosso e il verde come colori nazionali del futuro Paese,⁴¹ ap-

37 Gianni (1819, 107–110), *La vendetta. Canto militare. Dedicato a Bonaparte l'italico*, abbreviato: V.

38 Fagioli Vercellone (2000).

39 Fagioli Vercellone (2000).

40 Farina (2013, 270).

41 "Oh, la vittoria non può fallire a chi combatte per la patria, nel nome di Dio!... Da secoli divisi, noi manchiamo d'un'insegna che dall'Alpi al Quarnero ci dica figli di una istessa madre; che raccolga gli affetti tutti degli Italiani delle varie provincie. È necessario un vessillo nazionale, tra un popolo che risorge a libertà; necessarissimo a noi, nella lotta che stiamo per incominciare; a noi che quasi stranieri ci guardiamo fra un popolo e l'altro... [...] Noi al bianco ed al rosso, colori della nostra Bologna, uniamo il verde, in segno della speranza che tutto il popolo italiano segua

parsi per la prima volta sulle coccarde di manifestanti che protestavano il 21 agosto 1789 a Genova contro il potere assoluto.

All'epoca era molto popolare il canto VI del *Purgatorio*, in cui Dante lamenta la situazione politica dell'Italia in balia di potenze straniere, ed era comune invocare Dante come precursore delle idee patriottiche contemporanee. Anche Francesco Gianni si serve di Dante per presentare un'allegoria politica in cui Francesca può essere interpretata come simbolo della città alla quale viene associata sin dal titolo, Rimini, all'epoca sotto dominazione pontificia, mentre Paolo rappresenterebbe gli altri territori dell'Italia pre-napoleonica prossimi all'unificazione. Nella *Divina Commedia* l'identificazione di Francesca con la sua città natale è così forte che non si presenta con il proprio nome ma facendo riferimento a Rimini: "Siede la terra dove nata fui / su la marina dove 'l Po discende" (*Inf.* V, vv. 97–99). La presentazione allegorica dell'Italia come donna disonorata, sofferente e talvolta piangente, è un *topos* della letteratura italiana dalla poesia politica di Petrarca a Leopardi.⁴² Nella celebre invettiva contro l'Italia, Dante stesso deplora la situazione politica definendo l'Italia come 'luogo del dolore', degenerato da 'signora delle province' dell'Impero romano in 'prostituta', ossia 'bordello',⁴³ e invita l'imperatore Alberto I d'Asburgo a venir "a veder la [s]ua Roma che piagne / vedova e sola" (*Purg.* VI, vv. 112–113).

In questo modo, la ricezione dantesca permette a Gianni di esprimere non solo le proprie idee politiche, ma anche di illuminare la dimensione politica del canto V dell'*Inferno*, scritto in un'epoca in cui l'Italia era già divisa e considerata da Dante come casa di tolleranza sottomessa agli interessi alternanti di diverse potenze straniere. Particolarmente rivelatore è l'ambiente, in cui Gianni presenta l'unione nel bacio degli amanti, dominato da tre colori: il verde del bosco, il bianco del giglio e il rosso della rosa, che, oltre a essere i colori delle virtù teologali associati a Beatrice nella *Divina Commedia*, diventeranno i colori nazionali della bandiera italiana. L'unione nel bacio di Paolo e Francesca può quindi essere interpretata come rivendicazione dell'unificazione del Paese sottomesso a potenze straniere. Queste sarebbero rappresentate dal 'torvo marito' (*FA*, v. 139) che uccide gli amanti d'un solo colpo di spada. La natura antropomorfa, terrorizzata dalla presenza del marito, reagisce con uno "strepito" (*FA*, vv. 101–103) e lo sfio-

la rivoluzione nazionale da noi iniziata, che cancelli que' confini segnati dalla tirannide forestiera.", Zamboni (1864, 31–32).

42 Cfr. "Italia mia, benché 'l parlar sia indarno / a le piaghe mortali", Petrarca, (1899, 193, vv. 1–2); "di catene ha carche ambe le braccia; / sí che sparte le chiome e senza velo/ siede in terra negletta e sconsolata, / nascondendo la faccia/ tra le ginocchia, e piange. / – Piangi, ché ben hai donde, Italia mia", Leopardi (1955, 77–78, vv. 13–18).

43 "Ahi serva Italia, di dolore ostello, / nave senza nocchiere in gran tempesta, / non donna di province, ma bordello!" (*Purg.* VI, vv. 76–78).

rire immediato di “ogni erba” e di “ogni fior” (*FA*, vv. 109–12) spuntati dalle lacrime cocenti di Francesca. Questa condanna esplicita dell’assassino, paragonato alle gorgoni (*FA*, v. 113), creature malvagie e mostruose della mitologia greca, fa apparire gli amanti come miserabili vittime di un tiranno e sensibilizza il lettore a proposito dell’oppressione del popolo italiano esercitata dai ‘tiranni’ stranieri che occupavano il territorio. L’ipotesi di identificazione tra il marito e la potenza occupante può essere corroborata dal fatto che il marito viene descritto con lo stesso vocabolario bellicoso che Gianni usa nella sua poesia politica per descrivere l’esercito austriaco: entrambi sono armati d’acciaio (*FA*, v. 117),⁴⁴ caratterizzati dagli aggettivi “terribile” (*FA*, v. 116), “feroce” (*FA*, v. 119)⁴⁵ e dallo “strepito” che li accompagna (*FA*, v. 101).⁴⁶ Entrambi lasciano dietro di sé un bagno di sangue (“meteore sanguigne”, *FA*, vv. 129–30; “freddi cadaveri”, *FA*, v. 137).⁴⁷ Risulta, pertanto, evidente che il discorso amoroso veicola un discorso politico che permette di decifrare la storia d’adulterio come allegoria dell’opposizione al dominio straniero plurisecolare dell’Italia.

Conclusione

L’analisi ha dimostrato che l’intertestualità dantesca non solo ci permette una miglior comprensione della dimensione erotica e politica della *Francesca di Arimino* di Gianni, ma che l’interpretazione di Gianni illumina anche l’aspetto politico ed erotico del canto V dell’*Inferno*, anticipando addirittura le idee della critica del XXI secolo. In questo senso, la ricezione di Dante nel Settecento non può più essere considerata come un semplice rapporto tra l’originale e una copia mediocre, ma deve essere reinterpretata in modo ‘diffrattivo’ come relazione originale e performativa d’illuminazione reciproca.

44 Cfr. per esempio Gianni (1806, 31), *La Presa d’Ulma*, abbreviato: *PU*: “L’infallibile acciaio punitore / Del perfido alemanno in pugno stringe / Lampeggiante di sangue e di terrore [...]” (*PU*, vv. 91–93).

45 Cfr. per esempio “Urtando Ferocemente nel terribil oste”, (*BM*, vv. 56–57). Gianni (1806, 17–24), *La battaglia di Marengo*, abbreviato: *BM*.

46 “strepito d’acciari”, (*BM*, v. 38).

47 “e il suolo / Di sanguigno macel disseta e tinge”, (*BM*, vv. 95–96).

Bibliografia

- Algarotti, Metastasio. "Articolo IV". *Giornale de' letterati* 101 (1796), 94–97.
- Barolini, Teodolinda. "Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance". *Speculum* 75.1 (2000), 1–28.
- Carey, Brooke L. "Le Donne di Dante: An Historical Study of Female Characters in The Divine Comedy". *Syracuse University Honors Program Capstone Projects*. 2007. https://surface.syr.edu/honors_capstone/573 [consultato il 10/12/2023].
- Counson, Albert. "Dante et les Romantiques français". *Revue d'Histoire littéraire de la France* 12.3 (1905), 361–408.
- Counson, Albert. 1908. "Dante en France". *Romanische Forschungen* 21 (1908), 1–275.
- Dante Alighieri. *L'Inferno. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*. Milano: Mondadori 2011.
- Dante Alighieri. *Purgatorio. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*. Milano: Mondadori 2015.
- Dante Alighieri. *Vita Nova. Con una guida alla lettura di Edoardo Sanguineti*. Milano: Garzanti 1977.
- De Meung, Jean/De Lorris, Guillaume. *Der Rosenroman. Altfranzösisch und Deutsch*. München: Fink 1979.
- De Sanctis, Francesco. "Francesca da Rimini". *Lezioni e saggi su Dante*. A cura di Sergio Romagnoli. Torino: Einaudi 1976, 633–653.
- Fagioli Vercellone, Guido Gregorio. "Francesco Gianni". *Enciclopedia Treccani online. Dizionario Biografico degli Italiani* 54 (2000), [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-gianni_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-gianni_(Dizionario-Biografico)/) (10.12.2023).
- Farina, Ferruccio. "Desiderio di libertà. Francesca da Rimini tra poesia e teatro nel primo Risorgimento". *Rivista di filologia e letteratura ispaniche* 16 (2013), 267–287.
- Farina, Ferruccio. "Una Francesca ritrovata. Francesca da Rimini in una sconosciuta composizione poetica del 1795". *Romagna arte e storia* 73 (2005), 17–35.
- Farina, Ferruccio. *Francesca da Rimini. Storia di un mito. Letteratura, teatro, arti visive e musica tra XIV e XXI secolo*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli 2019.
- Foscolo, Ugo. *Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante*. London: Pickering 1825.
- Franceschi Ferrucci, Caterina. *I primi quattro secoli della letteratura italiana*. Firenze: Le Monnier 1873.
- Friedrich, Werner. *Dante's Fame Abroad 1350–1850. The Influence of Dante Alighieri on the Poets and Scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland and the United States. A Survey of the Present State of Scholarship*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1950.
- Fuss, Jean-Dominique. "Françoise de Rimini et le comte Ugolin. Sur deux causes de la dantomanie actuelle". *Moniteur de l'enseignement sous la direction de Fred Hennebert* 4 (1854), 442–446.
- Gianni, Francesco. *Francesca di Arimino. Argomento con metro obbligato. Proposto in Siena*. Firenze: Luchi 1795.
- Gianni, Francesco. *Poesie di Francesco Gianni*. Vol. 1. Napoli: San Giacomo 1806.
- Gianni, Francesco. *Raccolta delle poesie di Francesco Gianni*. Vol. 2. Milano: Silvestri 1819.
- Giraldi, Guglielmo. *Cod. Urb. Lat. 365*. Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana 1527.
- Gravina, Gian Vincenzo. *Scrittori critici e filologi*. Milano: Bettoni 1831.
- Haraway, Donna J. *Modest Witness@Second_Millennium. FemaleMan_Meets_OncoMouseTM: Feminism and Technoscience*. New York: Routledge 1997.
- Jacobi, Claudia. *Mythopoétiques dantesques – une étude intermédiaire sur la France, l'Espagne et l'Italie (1766–1897)*. Strasbourg: ÉLiPhi 2021.
- Jan, Eduard von. "Dante in der französischen Romantik". *Deutsches Dante-Jahrbuch* 33 (1954), 5–21.

- Kuon, Peter. *'Lo mio maestro e'l mio autore': Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*. Frankfurt a.M.: Klostermann 1993.
- Leopardi, Giacomo. *I Canti*. A cura di Luigi Russo. Firenze: G.C. Sansoni 1955.
- Lombardi, Elena. *The Wings of the Doves. Love and Desire in Dante and Medieval Culture*. Montreal/London/Ithaca: McGill Queen's University Press 2012.
- O'Grady, Deirdre. "Francesca da Rimini from Romanticism to Decadence". *Dante Metamorphoses. Episodes in a Literary Afterlife*. A cura di Eric Haywood. Dublin: Four Courts Press 2003, 221–239.
- Petrarca, Francesco. *Le Rime*. *Commentate da Giosuè Carducci e Severino Ferrari*. Firenze: G.C. Sansoni 1899.
- Pitwood, Michael. *Dante and the French Romantic*. Genève: Droz 1985.
- Treccani. "Almo". *Vocabolario online*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 2003, <https://www.treccani.it/vocabolario/almo/> (10.12.2023).
- Zamboni, Luigi. "Discorso del 16 settembre 1794". *Luigi Zamboni, il primo martire della libertà italiana*. A cura di Felice Venosta. Milano: Scorza 1864, 31–32.

